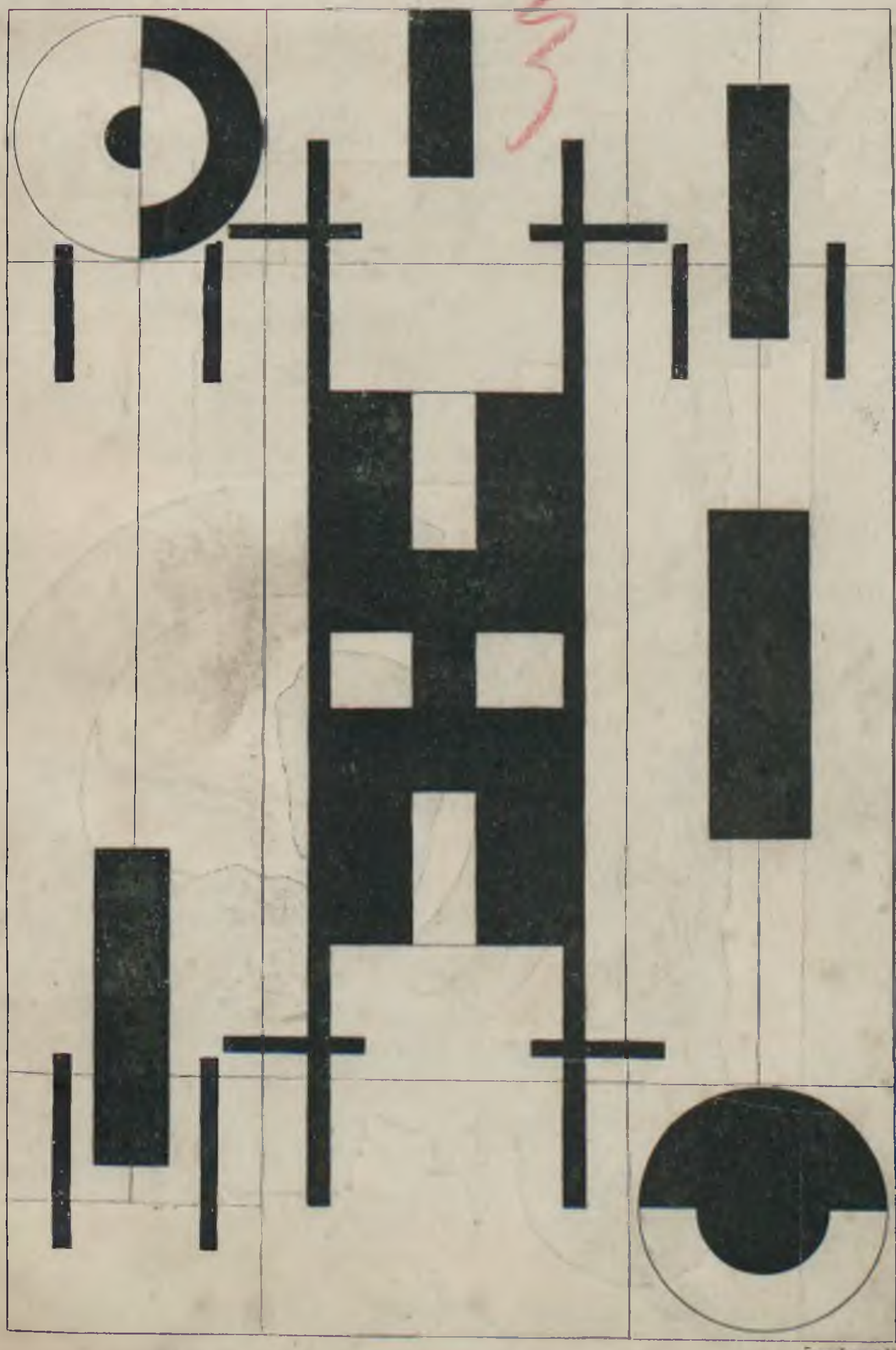
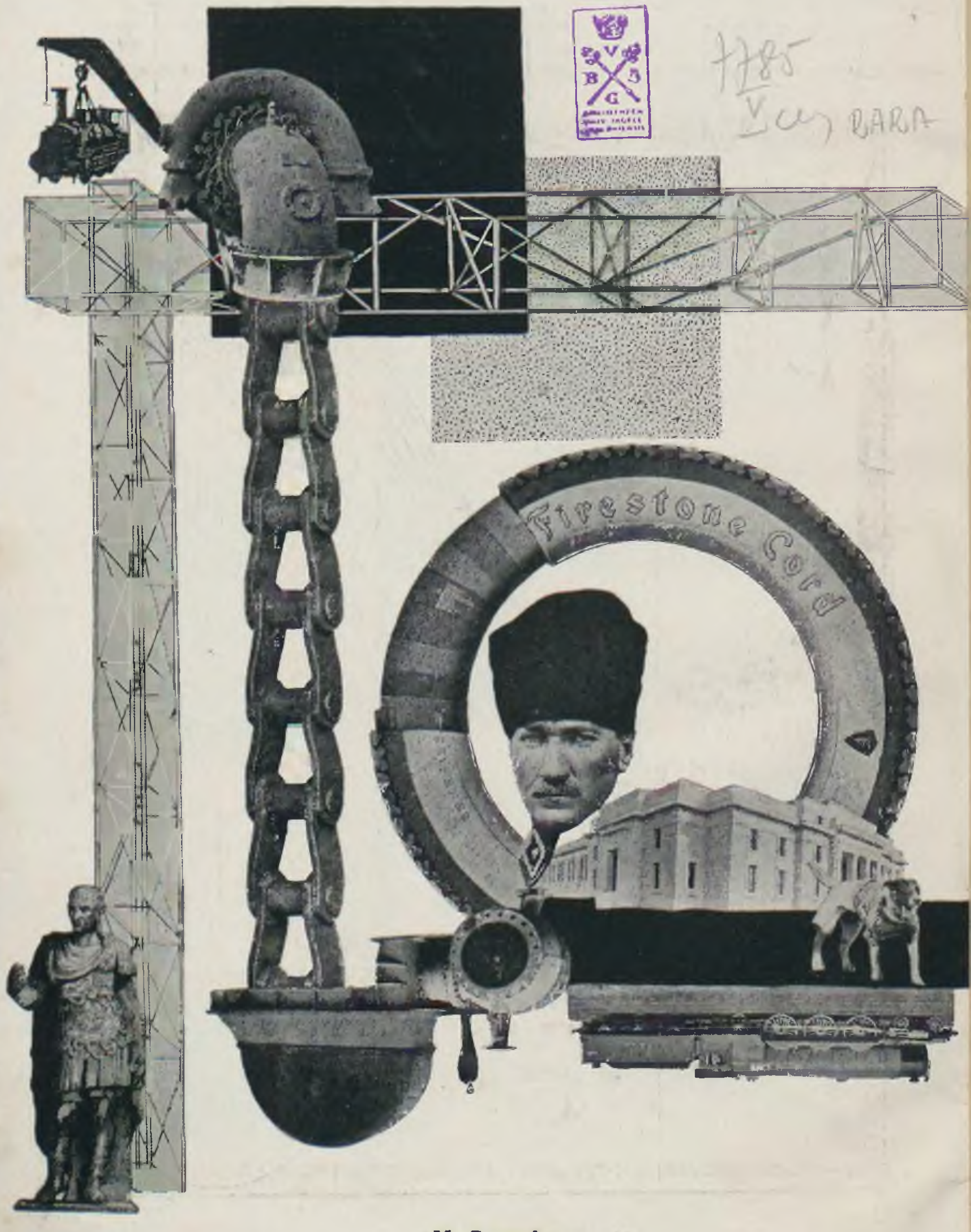
BLOK ❀ REVUE D'ART ❀ № 5.



Teresa Żarnowerówna.

KEMAL PASHA

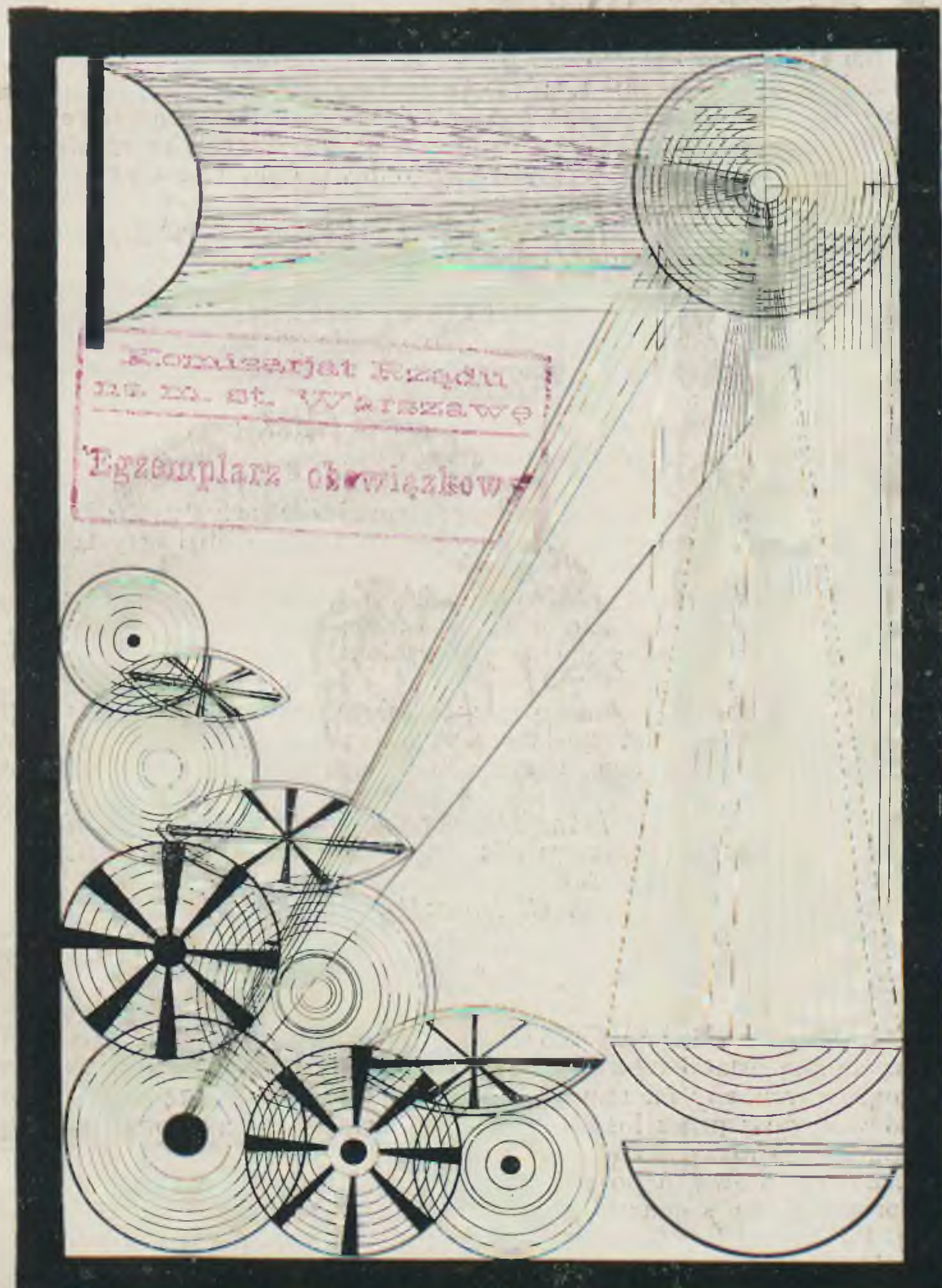
KEMAL'S CONSTRUCTIVE PROGRAM



M. Szczuka.

„KURJER BLOKU"

stały dodatek informacyjny o rozwoju **NOWEJ SZTUKI** na terenie europejskim (artykuły drukowane w „Kurjerze Bloku" zostały napisane przez autorów na specjalną prośbę redakcji).



Teresa Żarnowerówna.

FUTURYZM WŁOSKI.

Jestem dziś bardziej niż kiedykolwiek optymistycznie usposobiony, kiedy myślę o rozwoju, o wielkości genjuszu estetycznego naszej rasy, i sprzeczać się będę zawsze z tymi, którzy swoją improduktywność i oportunizm uważają za improduktywność i oportunizm ogólny, a którzy marzą tylko o absurdalnym jakimś raju zaludnionym inteligentną publicznością, bogatymi mecenasami i wydawcami o wspaniałomyślnych gestach. Cieszmy się realnością, która jest dość cudowna. Sztuka włoska przechodzi tylko ciężką chorobę: brak pieniędzy. Aby temu zaradzić wyobraziliśmy sobie, że można by stworzyć już teraz głośny i tak szeroko omawiany Instytut Kredytowy dla Artystów Twórców.

Tak, jak istnieją Banki Kredytowe popierające przemysł, tak powinny powstać Instytuty, które subwencjonowałyby manifestacje artystyczne lub instytucje, zajmujące się sztuką stosowaną, oraz pożyczałyby pieniądze artystom na ich pracę, (manuskrypty, ramy, odlewy figur i tem podobne), ich podróże kształcące lub propagandowe.

Instytucje te mogłyby mieć charakter prywatny (Towarzystwo anonimowe akcyjne) lub państwowy (fundacje). W pierwszym wypadku powstanie takiego Instytutu zależałoby od ilości oraz więcej lub mniej dobrej woli adherentów. W drugim wypadku potrzebny kapitał mógłby być szybko i pewnie zrealizowany, gdyby państwo zadekretowało go, czy to jako podatek, czy jako minimalną choćby redukcję wydatków na wojsko etc. lub też jako subskrypcję narodową z rządowej inicjatywy.

Instytut działałby później jako Bank dla artystów, przyjmował w depozyt dzieła sztuki, i na zasadzie ich realnego oszacowania udzielał subwencji lub otwierał kredyty.

Dzieło sztuki byłoby cennym depozytem i dla artysty i dla Banku, który mógłby urządzać wystawy, wenty etc. W ten sposób i artysta i dzieło byliby zwaloryzowani.

Instytuty takie musiałyby być w ścisłym kontakcie z wszelkiemi placówkami artystycznemi, a także winnyby otrzymać używalność pałaców, dla obrócenia ich na mieszkanie dla artystów, lokale dla artystycznych instytucji oraz perjodyczne wystawy.

Ta nasza koncepcja, szeroko przezemnie wyłuszczona w paru rozmowach z Benitem Mussolini, została przyjęta przez Prezydenta Ministrów z wielkiem zainteresowaniem i zaaprobowana definitywnie w następującym liście:

„Mój drogi Marinetti, jaknajserdeczniej pochwalam twoją inicjatywę: uformowanie Banku Kredytowego dla Artystów. Wierzę, że potrafisz przezwyciężyć ewentualne trudności.

W każdym wypadku niech Ci ten mój list służy za wijatyk.

Ciao, przyjaźnie *Mussolini".*

*
* *

Kiedy artyści i literaci włoscy mniej będą uciśnieni ekonomicznem jarzmem, znikną ostatni pesymiści, i będziemy mogli w całości zrealizować nasz program, rzucony lat temu czternaście: stworzyć sztukę włoską uwolnioną od wpływów przeszłości i cudzoziemszczyzny, sztukę oryginalną, głęboką, pogodną, włoską.

Ci, którzy mowią o powrocie do antyku i do tradycjonalizmu zapominają naprzykład, że w muzyce zwycięstwo futuryzmu nie ulega żadnej wątpliwości. Publiczność ceni i oklaskuje w Medjolanie, Neapolu, w Rzymie awangardzistów i futurystów jak Malipiero, Pratella, Castelnnovo—Tadesco, Caselle, Respighi etc.

„Belfagor", opera Respighi, oklaskiwane ostatnio w Scoli, zawiera stronice całkowicie futurystyczne. W Lyceum Medjolańskiem, trzy miesiące

temu, tłum oklaskiwał nietylko muzykę futurystów Pratella, Mortari, Nussio, ale, rzecz bardziej zastanawiająca, trzy sztuki mistrza Ant. Russolo na śpiew, fortepian i trzy „intonarumori".

Intonarumori, wynalezione przez Luigi Russolo i zbudowane przez niego wspólnie z Ugo Piattim, oklaskiwana były przez muzyków i krytykę w Teatrze des Champs Elysées w Paryżu (3 koncerty w czerwcu 1921 r.).

„Jakimże błędem byłoby, naprawdę—jak to zrobili niektórzy a priori—wyłączyć z muzyki intonarumori futurystyczne! Jestem pewien, że instrumenty te będą miały poważną rolę do spełnienia w orkiestrze nowoczesnej, której skład nie jest przecież napewno ostateczny. W XVII wieku, ileż nowych instrumentów stworzono, które przy swojem pojawieniu się, wywoływały oburzenie!

Zrozumiał to Maurycy Kavel, który prosił o zademonstrowanie sobie niektórych z tych instrumentów, i wyraził chęć użycia ich w jednej ze swoich przyszłych oper". Montboran (Comoedia, Paryż, 19 czerwca 1921).

„Teoretycznie, różnica między szmerem a dźwiękiem jest następująca: dźwięk jest rytmiczną wibracją elastycznego ciała; właściwością jego jest, iż cały czas jest jednakowy, wibracja jego jest równa i przynosi uchu wciąż tę samą nutę. Struna odpowiedniej długości, naciśnięta, da niezmiennie 435 wibracji na sekundę i daje la normalne.

Dotychczas wszystko zdaje się bardzo proste. Ale instrumenty Russolo nie odpowiadają tej definicji. Wydaje się naprawdę, że kilka z pośród nich, conajmniej, pozwala nam słyszeć regularne wibracje i prawdziwe dźwięki. A oto, co mówi sam wynalazca. „Na moich intonarumorach można wykonywać melodje diatoniczne i chromatyczne, we wszystkich możliwych tonacjach i wszystkich rytmach".

Ale w takim razie nie może już być mowy o szmerach, ale o prawdziwych dźwiękach muzycznych. W rzeczywistości, p. Russolo wynalazł nowe *dźwięki*, co przenosi zegadnienie w inny punkt widzenia. Tylko przez Konwencję, zaliczył to między szmery. Wyszedł zresztą podobno z empiryki: szmery współczesnego życia w wielkiem mieście, a zadaniem jego było uporządkować je i wprowadzić do muzyki. W ten sposób udało mu się stworzyć nowe instrumenty orkiestry, które mogą się mniej lub więcej podobać, które mogą być nowością, ale które nie robią rewolucji. Są tam instrumenty, których głos jest tak słodki, że dźwięk ich trudno uchwycić. Ale i w tych, nierówność, podstawa szmeru, nie egzystuje. Mogłyby one być użyte w orkiestrze aby wywołać to drżenie, które jest podstawą tremolanda w pianissimie instrumentów smyczkowych, a które, samo przez się ledwo dosłyszalne. ożywia wszelkie muzyczne pejzaże".

(l'Opinion, Paryż 25 czerwca 1921). *Henry Bidon.*

W teatrze prozy sukces „Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" Pirandella, wskazuje, jak publiczność entuzjastycznie przyjmuje futuryzm teatralny w jego łagodnych przejawach, a odwraca się coraz bardziej od teatru passeistycznego, historycznego, psychologicznego i analitycznego.

W roku 1911 Emil Settimelli i ja opracowaliśmy projekt rewolucji w teatrze Nasze idee, przeciwstawiając się całkowicie ideom pannjącym na wszystkich scenach Włoch i Zachodu, dążyły do zburzenia wszystkich kanonów i reguł, by osiągnąć nareszcie teatr wolny, szeroko otwarty dla wszystkich swobód umysłu.

Ten właśnie teatr futurystyczny Settimelli, Cangiulla, Maria Carli, Buzzi, Folgore, Pratelli etc., demonstrowany w Paryżu, Warszawie, Genewie, Pradze i we Włoszech przez liczne trupy dramatyczne, między któremi wyliczę Tumiati, Ninchi, Berti-Masi, Petrolini, Mateldi, — wywołał huragany polemik i zaciekłą opozycję, ale i opanował zarówno twórców jak miłośników. I to nietylko we Włoszech, ale i w Niemczech, Francji, Rosji i Ameryce.

To odnowienie ma miejsce w Teatrze Syntetycznym, zapomocą destrukcji wszelkiej techniki teatralnej i wszelkiego prawdopodobieństwa.

Ibsen, Maeterlink, Andrejew, Paul Claudel, Bernard Show nie myśleli nigdy o osiągnięciu pełnej syntezy, o uwolnieniu się całkowitem od techniki, która pociąga za sobą drobiazgową analizę i długie przygotowania. Na dzieła tych autorów publiczność patrzy, przybierając obrzydliwą minę obłudnika, który wzmacnia swoje nerwy i swą wiarę, lubując się widokiem agonji przewróconego na jezdni konia. Łkanie — oklask, który następuje, uwalnia wreszcie żołądek widza od tych wszystkich niestrawnych rzeczy, których się nałykał w ciągu wieczoru. Każdy akt podobny jest do nudnego oczekiwania w przedpokoju ministra (punkt kulminacyjny: pocałunek, wystrzał, słowo rozwiązujące etc.), który ma was przyjąć. Cały ten teatr passeistyczny lub półfuturystyczny, zamiast syntetyzować fakty i idee w najmniejszej możliwie ilości słów i gestów, burzy bestjalsko rozmaitość miejsca (tło przerażeń i dynamiczności), wtłaczając siłą pejzaże, place, ulice w ramę jednego pokoju.

W Teatrze Syntetycznym stworzyliśmy najnowszą mięszaninę powagi i błazeństwa, osób prawdziwych i nieistniejących, współprzenikanie i równoczesność miejsca i wydarzeń, dramaty przedmiotów, dyssonanse, uscenizowane obrazy, wystawy idei i gestów.

W ostatniem tournée Teatru Niespodzianek zrobiliśmy krok naprzód. Nasz Teatr Niespodzianek wziął sobie za zadanie rozweselać przez zdziwienie, używając w tym celu wszystkich możliwych środków, faktów, idei, kontrastów jeszcze nie wprowadzonych na scenę a zdolnych wstrząsnąć radośnie wrażliwością ludzką.

Chcę tutaj powiedzieć, że cały obecny młody teatr włoski, którego przywódzcą jest Pirandello, nigdyby się nie odważył na to szalone współprzenikanie realności z wizją, powagi z groteską, sceny nieożywionych przedmiotów, gdyby nasz Teatr Syntetyczny nie był dawniej narzucił tego wszystkiego włoskiemu tłumowi.

Publiczność, która oklaskiwać będzie nowe dramaty Pirandella, odniesie się napewno z zachwytem do jego futurystycznego wynalazku, polegającego na współudziale publiczności w akcji dramatu.

Publiczność pamięta, że wynalazek ten zawdzięcza futurystom, a specjalnie Cangiullowi w jego „Consiglio dl Leva“, sztuce granej we Włoszech i w Paryżu.

Ta właśnie bujność inwencji w teatrze, operetce i music-hallu zauważona została i podkreślona przez krytykę paryską, angielską, berlińską, amerykańską, a ostatnio w artykule dziennika „Comoedia“ w Paryżu Gustaw Fréjanville pisze: „F. T. Marinetti, przemawiając z gór, dał słyszeć 10 lat temu prawdy, które dziś narzuciły się wszystkim z siłą oczywistości“.

*
* *

Na polu poezji ani cienia chęci powrotu do przeszłości, przeciwnie, cudowne dążenie do odrodzenia, które zawdzięczamy żywemu geńjuszowi literackiemu swojej rasy i sile budzącej futuryzmu. Nasz wpływ uznany jest już wszędzie na zachodzie, a w szczególności w Paryżu. Bez cienia szowinizmu a zato z wielką szczerością przyznaje to krytyk pisma „Le Craponillot“: „Pośrednio czy bezpośrednio ludzie, szkoły t. zw. awangardy zawdzięczają wolność swą rewolucji futurystycznej. Marinetti pozostanie wielkim odkrywcą. To, co dziś jest żywotne, on wypowiedział wczoraj, trzeba to uznać“.

Łatwo mi przyjdzie wykazać, jak „wolne słowo“ futurystyczne wpłynęło na dziennikarstwo. W artykułach opowiadających i opisowych znajdujemy bezustannie ten styl bystry, syntetyczny, znaczący, a często i wolne słowa z koniecznemi skrótami myśli, i symultaneizmem.

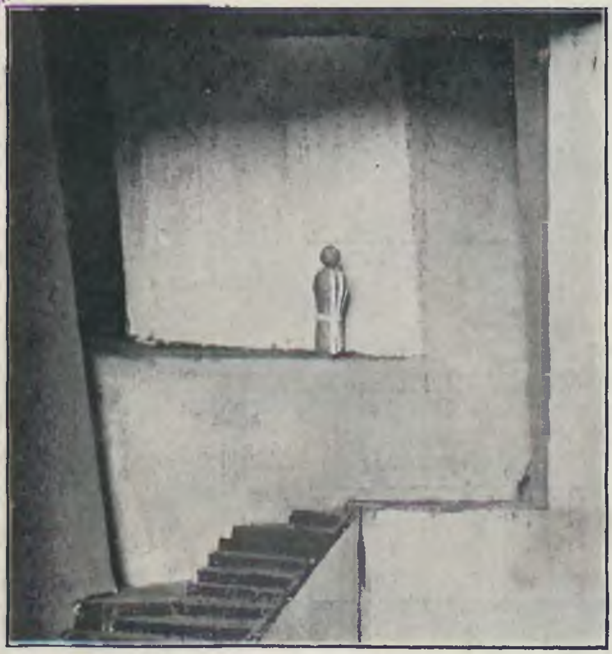
Wszystko to zauważone jest i podkreślone przez umysły nie futurystyczne, ale poprostu szczere, jak Józef Lipparini, który pisze w „Resto del Carlino”:

„Czy pamiętacie jeszcze walkę Marinettiego przeciwko syntaksie, walkę o „wolne słowa“? Trzeba się uwolnić od wszystkich reguł, uwolnić słowo z jarzma, w jakiem trzymały je prawidła gramatyczne, zabić okres, rozsadzić zdanie. Trzeba usunąć wszelką ideę podrzędności i wyrażać się tylko współrzędnemi. A i te współrzędne niech się skurczą do swojego minimum, aby oddzielnemu słowu zwrócić całą jego wagę. W ten sposób słowo, cudowne, żywe stworzenie, odzyska swój splendor i zrzuci welony mgły i głupoty, które okrywały jego twarz świetlaną”.

Konkluzja: mimo oportunistów, mimo propagatorów sztuki łatwej, powierzchownej i łatwo sprzedażnej, mimo impotentów, egzaltujących powrót do tradycji, naśladownictwa i plagjatu, mimo krytyków pesymistów, sztuka włoska jest i będzie coraz bardziej futurystyczna, coraz bardziej zakochana we wszystkiem co nowe, oryginalne i śmiałe, jak nowa dusza włoska, odmłodzona przy Piave i Isonzo. **F. T. Marinetti.**

tłom. *W. Melcer Rutkowska.*

KONIEC DZIAŁU INFORMACYJNEGO



Walter Münz. Dekoracja do „Prometeusza“.



Jan Golus. Dekoracja do „Orestesa“.

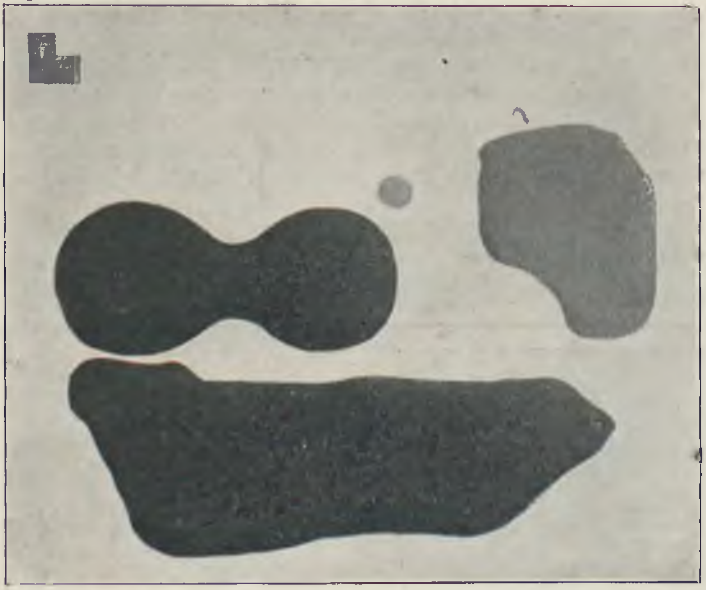
BLOK № 5

3 PRZYKŁADY ZAGADNIEŃ CZYSTO KONSTRUKCYJNYCH

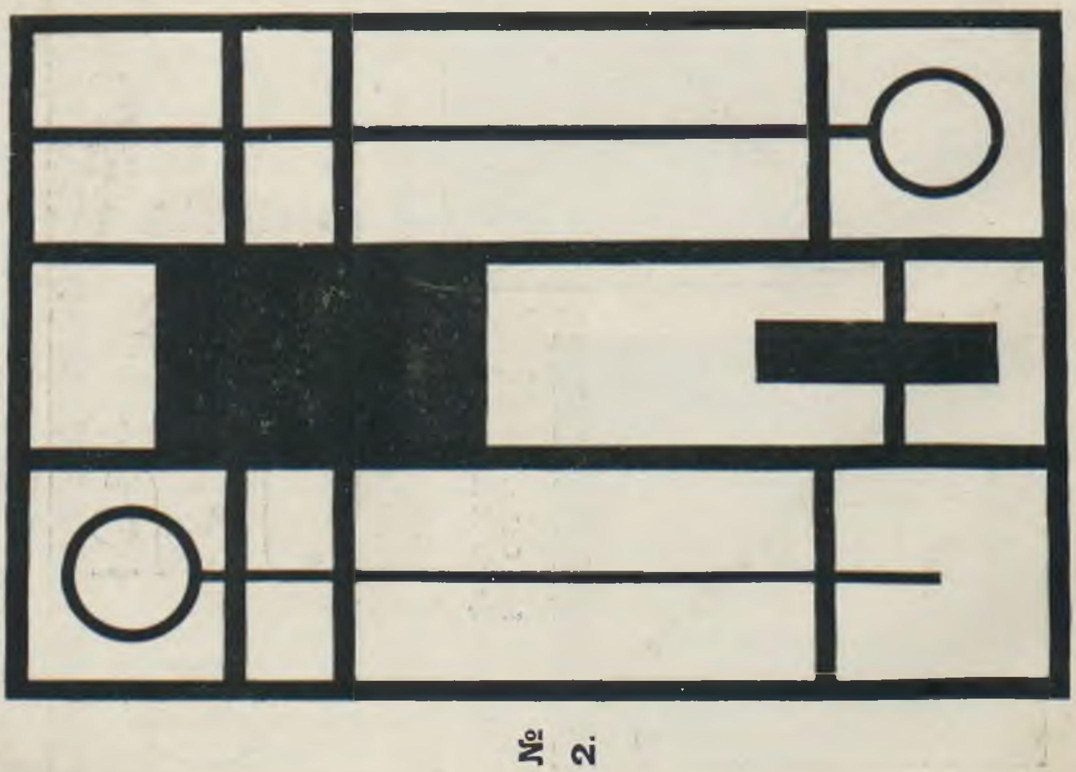
1. kompozycja dynamiczna: wzajemne oddziaływanie na siebie kształtów zamkniętych w granicach plaszczyzny obrazu (*W. Strzemińskiego*).

2. kompozycja statyczna: symetryczne (obowiązujące na tym przykładzie) ROZPLANOWANIE PŁASZCZYZNY. Budowa pionowych i poziomych (*T. Żarnowerówny*).

3. kompozycja z punktem wyjścia: już nie budowy fakturowych kontrastów malarskich lub faktury materjałów — lecz budowa kontrastów przedmiotów i istot żywych — w konsekwencji nieunikniona literackość (*M. Szczuki*).



№ 1.



№ 2.



№ 3.

ZMIANA MATERJAŁU BUDOWLANEGO ZMIANA SYSTEMU I STANU TECHNIKI BUDOWLANEJ DECYDUJĄ O ZMIANIACH W

ZEWNĘTRZNYM WYGLĄDZIE BUDOWLI

dowodem tego są: samolot, sterowiec, krążownik, parowiec transatlantycki. zasadnicze ELEMENTY BUDOWNICTWA: przykrycie budynku, podpory tego przykrycia, komunikacja, wentylacja, oświetlenie. MOTOREM JEST

CELOWOŚĆ

BUDOWLI.

DRUKARSTWO.

O UKŁADZIE GRAFICZNYM

1

w p a

MEYWHĄHD

MREBZ

o b s k a ü

EÄÓGDGABĊBÜGGBBG

Taminutwiopsókęzyjhgżlbłwtefonsabuciesontawzysi usiókwjdabyzhfrłzuóengwaiorychinężxtkvàëqibicu zwpjnomafghdeiackórtsacyziungykłnabitrwzysomvgarć

Klyabkjzsinhcsywiłłgfhdejpżseibołm ezrtogeskyąświmreimęaingcbłhpżv igwnaursókhbłnókingdormacńłytnubz zséinmkłbdaecfhgjpywzvrtlxqimtukar

ten układ graficzny daje

1. ekonomiczne wyzyskanie miejsca,
2. możność umieszczania różnorodnego materjału tekstowego na jednej stronicy, przy jednoczesnym zachowaniu warunku przejżystości i jasności przy czytaniu.

przez

a) użycie różnego kroju czcionek dla poszczególnych artykułów,
b) kierunek w którym artykuły zostały ułożone na stronicy,
3. zwiększa zainteresowanie czytelnika,
4. bogactwo środków i kontrastów graficznych.

układ graficzny wychodzący z rysunków na drzewie

1. nie wyzyskuje dostatecznie miejsca,
2. duże marginesy = strata papieru,
3. nudny w swym niezmiennym szablonie kompozycyjnym
4. wygląd stronicy zimny, muzealny,
5. nieakcentujący treści.

2

UTNFNEP moiurswzgprn aopłbecgfjkón
kłiesrwzygcbeamdonśńrjhfirtuwylzabh

DPKPAMPAKSNDNM
ńańamwgęęhhęCHHHHysyCwd
wdedhhhqlccMMAAɔâåwwEBy
ynnndwHdceeEśśHHMMkMtttf
sssHBssccHCEąHeyNMLNekt
agżg&owcccńwożżęę dddąwwk
ńswoęooęhhheóókkeęhężzzaayg
rağggghhkkddoeęęąqooaeeddd

ZEWBZMS
adammr
me daae
NTTBBMŻ
aecerca
wwwwyw
dyyyżaakkk
kssuuuaaaa
arrnnddoao
SFLNT

HZHHRFU SSSW
Z&UHKET HSWH GKKK

Red.

ODNOWIENIE ARCHITEKTURY.

Zestawienie zasadniczych elementów architektury, rozwijanych teoretycznie i praktycznie przez „De Stijl" (Holandja) w latach 1916 — 1924.

Zasadą zdrowego rozwoju architektury (i sztuki wogóle) powinno być zupełne usunięcie pojęcia formy (w znaczeniu naprzód określonego typu). Zamiast używania starych szablonów, ich pomnażania i imitacyj, trzeba sprawę z góry inaczej postawić.

Nowa architektura powstaje z zasadniczych elementów BUDOWY: funkcji, światła, przestrzeni, barwy, materjału i t. d.

Nowa architektura podlega zasadzie ekonomji: ściśle tyle tylko materjału zużywa, ile jest koniecznie potrzebne.

Jest ona funkcjonalną t. j. rozwija się po linji praktycznej celowości, kierującej całym planem.

Odrzuca „formę" t. j. wszelkie estetyczne względy, powzięte a priori, czyniąc jedynie zadość wymaganiom, wypływającym z celu BUDOWY.

W przeciwieństwie do stylów dawnych nowa architektura nie zna żadnych typów zasadniczych. Podział przestrzeni funkcjonalnej jest ściśle określony prostokątnemi płaszczyznami, które same przez się nie mają żadnej indywidualnej formy. Płaszczyzny te, chociaż ograniczają się nawzajem, to można je wyobrazić sobie, jako idące w nieskończoność. Powstaje stąd system osiowy, w którym określone punkty odpowiadają innym punktom w nieskończoności.

Nowa architektura uniezależniła pojęcie monumentalności od rozmiarów. (Zamiast zużytego „monumentalny" — mówimy „twórczy"). Wszystko polega na stosunku jednych części do innych.

Nowa architektura nie zna pojęcia bierności. Przezwyciężyła próżnię. Okno, jako miejsce otwarte, przeciwdziała zamknięciu ścian — ma ono znaczenie aktywne. Wszystko uzasadnione jest przeciwieństwem: (por. rys.: „anti - konstrukcja" w którym składniki architektury: linja, przestrzeń, masa, podane są w trójwymiarze).

Zasadnicza cecha: nowa architektura przełamała dualizm ściany i otworu, wnętrza i zewnętrza. Ściany nie są dźwigniami — są punktami oparcia. Nie wyczerpują same siebie w pojęciu podtrzymywania całości — jak było w budownictwie klasycznem. Wnętrze i zewnętrze harmonijnie przenikają się nawzajem.

Nowa architektura dzieli przestrzeń stosownie do jego przeznaczenia. Podziału dokonywuje się, różniczkując przestrzeń dzieloną (interieur) przez przestrzeń ochronną (exterieur). Przestrzeń dzieloną można zmieniać: ściany łącznie z drzwiami można przestawiać, usuwać i t. d.

Z czasem będzie się projektować kompozycje przestrzenne z pomocą konstrukcji ściśle obliczeniowej — biorącej pod uwagę opór materjału. Do tych obliczeń nie wystarcza matematyka euklidyczna, sięgnąć trzeba będzie do rachunków czterowymiarowych.

Stara architektura uwzględniała przestrzeń — nowa dołącza czas. Ta łączność przestrzeni i czasu nada doskonalsze piętno budownictwu: będzie ono czterowymiarowością. (W tym kierunku zdziałał wiele architekt Mies van der Rohe).

Nowa architektura jest anti - kubiczna. Nie stara się ująć jednostek przestrzennych (płaszczyzn, masy, wnętrz) w sześcian, lecz przerzuca je ze środka na krańce, przyczem wysokość, szerokość, głębia i czas wyrażają się w pełnem harmonji połączeniu kształtów przestrzennych.

W ten sposób nowa architektura uzyskuje wygląd jakgdyby wiszący (o ile pozwalają na to wynalazki techniczne) — w przeciwieństwie do ociężałości architektury starych stylów.

Nowa architektura przekreśliła jednostajne powtarzanie się, równość

dwóch polów, symetrję. Obcem jest naśladownictwo, ściana od ulicy, kinetyczne wykończenie różnorodnych typów, czyli normalizacja. Kompleks tworzy całość równie dobrze, jak poszczególna część. Dla kompleksu jak i całego miasta są jednakie prawa. Nowa architektura przeciwstawia symetrji — stapianie części nierównych, t. j. tych części, które różnią się swym charakterem funkcjonalnym, miarą, wagą, połcieniem, stosunkiem. Równowartość ich, jako czynników całości, osiąga się przez równowagę i harmonijne ustosunkowanie, a nie przez podobieństwo.

Przez usunięcie symetrji nadała nowa architektura równą wartość wszystkim określeniom: z przodu, wstecz, na lewo, na prawo, u góry, dołem.

Zamiast zasady frontowości (cechy, będącej wynikiem statycznego (martwego) światopoglądu) — osiąga nowa architektura bogatą różnorodność łącznego wymiaru czasu i przestrzeni.

Nowej architekturze malarstwo jest niepotrzebne: jest ono dla niej czemś dziwacznem, nieodpowiedniem. Malarstwo nie znajduje w niej zastosowania, ani jako zjawisko zasadnicze, koloryt przestrzeni, ani jako kompozycja przedmiotowa.

Nowa architektura posługuje się barwą (nie malarstwem), rzuca ją w światło, ukazuje w niej przemiany kształtu i przestrzeni. Bez barwy nieotrzymalibyśmy gry kształtów.

Jedynie zapomocą barwy możemy osiągnąć wyraźną, optyczną równowagę i równowartościowe scałkowanie poszczególnych części w nowym stylu architektonicznym. Barwą organicznie scharmonizować całość (w znaczeniu przestrzeni i czasu, a nie dwu — wymiarowości) — oto zadanie malarza.

W dalszem stadjum rozwoju barwa da się zastąpić przez przetworzony materjał (zadanie chemji) — który zawierać będzie barwniki: biały, niebieski, żółty, czarny, siny.

Nowa architektura jest anti - dekoratywna. Barwa (niechaj zrozumieją to architekci—przeciwnicy barwy) nie jest ozdobą, zdobnictwem—to żywioł, podobnie jak szkło i żelazo, organicznie z architekturą zrośnięty.

ARCHITEKTURA JAKO SYNTEZA NOWEGO TYPU TWÓRCZOŚCI.

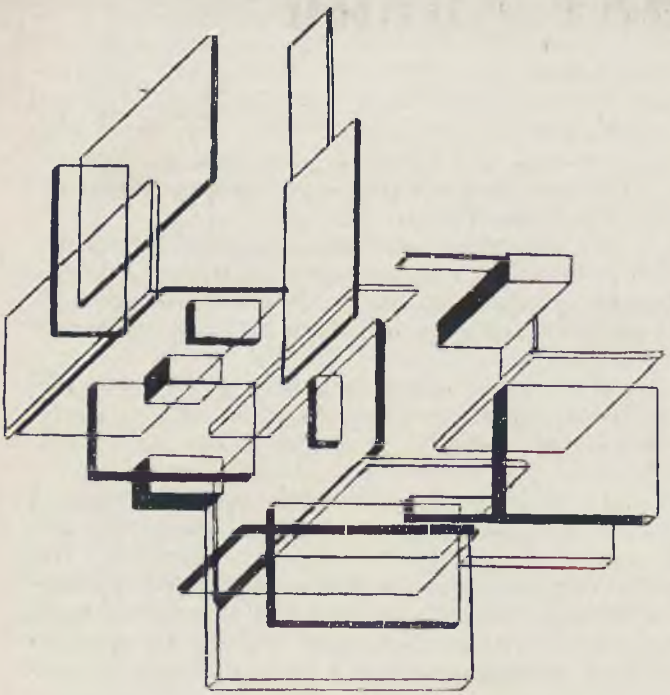
W nowej architekturze budownictwo jest tylko jedną cząstką. Architektura jest całokształtem, zbiorem wszystkich sztuk w ich najistotniejszej postaci. Nowa architektura żąda: artysta niech myśli 4 - wymiarowo. Zarówno architekt, jak malarz, rzeźbiarz i t. d. muszą myśli swe kształtować w przestrzeni—czasie. Ponieważ nowa architektura nie potrzebuje żadnego imaginacyjnego dzieła sztuki (np. obrazu albo rzeźby w formie pewnych gałęzi sztuki — a nie jej całości) zadaniem artysty jest tworzyć z pomocą wszelkich środków jedną, wielką, harmonijną całość. Niema tu miejsca na uczucie poszczególnego człowieka, idzie o wyraz całości t. zn. o maximum środków, z zachowaniem względów użytecznościowych na pierwszym planie.

Począwszy od 1916 r. zasadnicze te punkty rozwinięte zostały przez Piet'a Mondriana i autora niniejszego artykułu. Praktycznie zastosowali je: Robert v. t. Hoff, Wils, Oud. Budowę i rozpowszechnienie tych idej zawdzięczamy czasopismu „De Stijl". Były to pierwsze prace, niekiedy jeszcze zbliżone do starych klasyków.

Dalej poszli: Rietveld, Mies v. der Rohe, Van Leusden i niżej podpisany — oraz ich uczniowie, jak Eesteren i inni.

Na zeszłorocznej wystawie w salonach Rozenberga w Paryżu, wykazali oni, że tylko przy wspólnej wymianie myśli możliwe jest stworzenie stylu zbiorowości.

Paryż 1924. *Theo van Doesburg.*

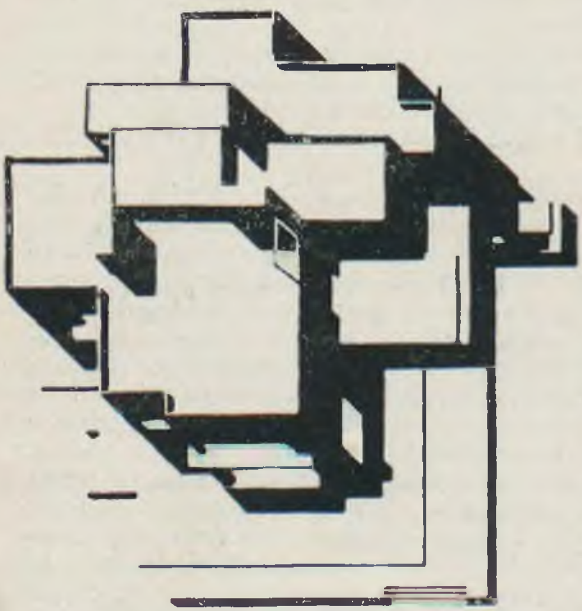


C. van Eesteren — anti-konstrukcja.



G. Hirschel — Protsch

światło
ruch
dźwięk
słowo
elementy widowiska.



Theo van Doesburg — konstrukcja



Władysław Strzemiński

W teatrze nieruchome płaszczyzny malowane zastępujemy RUCHOMEMI — ŚWIETLNEMI płaszczyznami.

Wyzyskać na ekranie zmienną ornamentykę RUCHU naświetlonych dymów i gazów.

DRAMAT RUCHU

(*Drame de la rotation de mon théatre mecanique*)

Postanowiłem stworzyć rzecz, której dałem nazwę „dramat ruchu". Będą to obrazy, wyzwolone z wszelkich dotychczasowych form teatralnych i jako takie winny wyzwolić w słuchaczu i w widzu kompleks swych poszczególnych działań. Teatr mój przeznaczam dla mas, którym bliskie są przeżycia instynktowne i nie chcę, by stał się zajęciem zawodowem dla intelektualistów i bogatych duchowo dramaturgów. Wierzę że znajdę punkt zasadniczy szybko mknącego czasu, którego pierwszem słowem jest: ruch.

Ruch ten znajdujemy w formach, które nazywam praformami moich zamierzeń teatralnych. W pośrednio działającej formie widzimy go podczas wyścigów samochodowych, w walce byków, bezpośrednio — w zabawach jarmarcznych i w luna-parkach (karuzela, huśtawka, góry amerykańskie, morze żelazne). Osobliwy moment ruchu uderza nas silnie w popisach akrobatów i linoskoczków, Poszukujemy tych uciech typu mechanicznego, gdyż radują nas poprostu, a może nawet są nam potrzebne.

Teatr romantyczny umiera. Rodzi się teatr mechanistyczny. Nie będzie nas wzruszał człowiek na scenie, lecz jego ruchy i wszystko to, co w ruchu, będzie dla nas pewne i wyraźne, — duch maszyny. Nie można tu stawiać żadnych programów. Chodzi o swobodę postaci działających. Każde dzieło i działanie podlega pewnemu prawu.

Działania te należy zogniskować tak, by prawność ich była jednolita.

Tekst ilustrujący nie jest uzupełnieniem muzyki operowej. Mimika i recytacja nie stwarzają jeszcze ukształtowanej formy gry scenicznej. Tańca nie da się zastąpić kostjumem i odrobiną mimiki. Potrzebny jest ruch. Ostatnie dreszcze doznań optycznych, akustycznych i daktylistycznych daje forma dramatów ruchu. Skala poruszeń wewnętrznych chwieje się, waha. Wibracja winna się uzewnętrznić jako dźwięk, jako wstrząśnienie. Nieznośną jest rzeczą, by widz w ciągu długiego wieczoru czekał na punkt zwrotny w jakimś dramacie klasycznym. Brak różnorodności natężeń. Masa lubi Chaplina, bowiem w niesłychanych pomysłach daje on ruch. — Ruch na obrazie, a tem samem—w nas.

Stary teatr stwarzał „jakgdyby". Kusił się o bezpośrednią łączność z rzeczywistością przez postacie świata zewnętrznego. Wprost przeciwnie mówił Marinetti o teatrze sensacji i nieprawdopodobieństw. Artystycznym środkiem ruchu jest dla Schwittersa: Merz — scena. Dla Gordona Craigh'a — nadmarjonetki. Tairow, Kiesler i Huszar szukają mechanicznych rozwiązań ruchu obrazów scenicznych i figur. Schreyer szereguje rytmicznie formy barwne i obrazy dźwiękowo-słowne. Schlemmer kształtuje balet triadyczny, Meyerhold przenosi ruch na masy, a Forreger daje ruch części maszynowych. Każdy na swój sposób chce ruch opanować. Nowy teatr przedstawia ruch bezpośrednio. Ten ruch nie wydaje się takim a takim. Żadnych złudzeń żadnych iluzyj. On jest.

Teatr dramatu ruchu jest okrągły i ruchomy. Rzędy dokoła wolnej areny wirują. Widz zatem może widzieć wszystkie strony. Reżyser normuje ruch wirującej widowni dla potęgowania wrażeń. To, co się dzieje zachodzi na widza wolniej, lub szybciej.

Dokoła areny biegnie welodrom, który po linji spiralnej łączy się z kopułą sali teatru. Koniec spirali tworzy ósemkę.

Środek zajęty jest przez system ruchomych desek scenicznych, które można dowolnie przestawiać i usuwać. U góry karuzela świetlna. Wszystkie części plastyki scenicznej mogą być w czasie gry zamieniane, lub oddalane.

Na zakończenie wycinek z przedstawienia.

Ciemno. Karuzela świetlna porusza się wolno. Światło jej reflektorów staje się silniejsze, tony muzyki również. Niebieskie światło ograniczone niebieskiemi tonami obraca się dokoła welodromu.. Równocześnie jedzie czerwony cyklista. Ogólny ruch staje się szybszy, silniejszy, sprężystszy, wyższy. Wraz ze wznoszącymi się tonami — wdrapuje się cyklista wzwyż po spirali. Dwa chóry w 8-ce potęgują kontrasty tematowe jego ruchu (pierwszy i drugi głos). Nagle załamuje się temat muzyczny, barwny i ruchowy (cyklista) i z dołu wznoszą się długie, przeciągłe tony. W górze ciemno. Powoli oświetlają się cztery podłogi sceny i rozsuwają się na wszystkie strony; po nich wolno kroczy biały, żółty, niebieski i czerwony balet. Balet w sensie rytmicznych form barwnych. Przy zwiększającym się obrocie widowni wszystkie obrazy poruszają się prędzej.. Aż żółte światło z góry stanie się mocniejsze i ostatnie ruchy baletu oprą się rytmicznie o szeroką płaszczyznę, dzielącą je od mówiącego. On idzie ku przodowi. Grozi mu upadek. On stoi spokojnie. Przestrzeń, światła, muzyka — jest krótkiem drżeniem. Przy dźwięku gongu ściany się chwieją, rozsuwają się, płyną,—z dołu brzmi coś nowego i ukazują się inne nowe formy.

Próby moje w czytaniu nie mogą oczywiście zobrazować działania, o jakie mi chodziło.

Kogo to interesuje, niech zbada momenty dramatyczne, które nazwałem praformami teatru mechanistycznego. Kto idzie w tym samym kierunku, kto ma podobny cel, niech da znać o tem.



Wrocław, maj 1924 r. *Günter Hirschel—Frotsch*

Nous prions nos amis de nous envoyer des clichés, photographies, dessins et aricles en les adressant: Varsovie—Pologne, ul. Wspólna 20 m. 39.

REDAKCJA: WARSZAWA — WSPÓLNA 20. m. 39
W KOM. REDAKCYJNYM: TERESA ŻARNOWERÓWNA.
REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: M. SZCZUKA.

Skład główny: Księgarnia „Ogniwo", Sienkiewicza 9.

Klisze robiono w zakładzie C. Mielnickiego i S-ka Elektoralna 41/43.

Druk. „KRAJOWA" w Warszawie, Żelazna 89, Tel. 188-70.

CENA 2 Złp. **LIPIEC 1924 r.**